

DE REPENTE LOS LUGARES DESAPARECEN DE PATRICIO MANNS:
¿CIENCIA FICCIÓN A LA LATINOAMERICANA?

POR

GABRIELA MORA
Rutgers University

Su fama de cantautor y los sucesos generados en Chile con el golpe militar de 1973 han sido influyentes factores para que la obra literaria de Patricio Manns no haya alcanzado la difusión que merece. Sus novelas *Actas del Alto Bio-Bio* (1985) y *Actas de Muerteputa* (1988), representan una novedosa manera escritural de revivir en poéticas crónicas hechos específicos del pasado histórico (insurrección araucana en la primera), o arquetípicos en su universalidad (la conquista de la América Latina en la segunda).¹

La forzada estancia del autor en la Europa de los años ochenta, cuando se debatía acaloradamente la fabricación de la bomba de neutrones en relación a la ética y la ecología, pudo ser un resorte detrás de la construcción de *De repente los lugares desaparecen*, novela publicada en 1992. La universalidad del peligro de los efectos de una guerra atómica, se inscribe aquí en la creación de Moob Nwot, mundo que se quiere alejado de dichos efectos. Moob Nwot es campo apropiado para la contemplación de problemas contemporáneos, internacionalizados por los avances de la ciencia y de la técnica. Esta universalización, sin embargo, tiene fuertes amarres históricos y geográficos con nuestra América en general, y con Chile en particular.

Como las novelas anteriores, ésta no se sitúa con facilidad en los tipos más conocidos del género. Si las *Actas* amalgaban mito, testimonio y crónica con la Historia, en textos marcados por la poeticidad del lenguaje, *De repente* se ubica en el discutido terreno que, según los teóricos, une y separa la ciencia-ficción de la ciencia-fantasia. A grandes rasgos esta última se distinguiría de la primera por la improbabilidad de su o sus acontecimientos centrales, de acuerdo a los parámetros científicos, y por recurrir a potencias supra-naturales para resolver los conflictos (Suvin, 1979: 68-69).² El problema con esta caracterización es

¹ Sólo mencionamos las últimas novelas. Para una completa biografía y bibliografía del autor, véase *Patricio Manns: actas del cazador en movimiento* de Juan A. Eppele (Santiago, Chile: Mosquito Editores, colección Testimonio, 1991). Ésta es una extensa conversación entre Eppele y Manns que le permite a este último explayarse sobre la génesis e intención de sus obras.

² La distinción entre ciencia-ficción y ciencia fantasía se presenta muy confusa como comprueba Michael W. McClintock en "Some Preliminaries to the Criticism of Science Fiction", *Extrapolation*, 1 (December, 1973): 17-24. A veces se usan los términos como sinónimos como en "Principles of the Imaginary Milieu: Argument and Idea in Fantasy Fiction" en que Robert J. Branham

que los sucesos improbables en una época (el viaje a la luna, por ejemplo), pueden hacerse realidad más tarde. *De repente* afirma su acción principal en el hecho improbable de que su personaje principal puede desdoblarse su "aura" que, al separarse del cuerpo le permite la invisibilidad. Este fenómeno contrario a la lógica y la ciencia de hoy, la colocaría dentro del tipo de obra de ciencia-fantasma. Sin embargo, *El hombre invisible* de H. G. Wells, se estudia como "legítima" obra de ciencia-ficción (Suvin, 1979: 9), lo que ya muestra la calidad tentativa de definiciones y tipologías. A pesar de esto nos pareció útil aproximarnos a *De repente* confrontándola con el modelo teórico más aceptado de ciencia-ficción porque en ella existe una elaboración de hechos cubiertos por los dos conceptos que forman la denominación del género (ciencia y ficción). Menos que probar que la novela pertenece o no a esta categoría, nos interesa ver qué elementos coinciden o se alejan de la especie, y averiguar sobre el peso que su origen latinoamericano tiene en esos elementos. Razón adicional fue el hecho de que este género no tiene una tradición establecida en Chile, lo que redobla su carácter de obra anómala en la literatura nacional.

Aun en los países con larga y antigua práctica en el cultivo de la ciencia-ficción, existe la queja de que la crítica en general menospreció el género considerándolo forma "paraliteraria" del gusto de las masas no bien cultivadas (Suvin, 1979: 1). Es sólo a partir de los años setenta, según Brian W. Aldiss, él mismo un cultivador del género, cuando la "crítica académica" empezó por fin a darle validez y "seriedad" a través de estudios especializados (225). El por qué de esta atención sin duda tiene que ver con la calidad literaria de algunos ejemplares, y tal vez, como piensa Mark Rose, porque esta especie es la forma novelesca ("romance") de la edad científica (Prince: 26).

Los estudios académicos, sin embargo, no han podido llegar a consensos en relación a los parámetros del género, o a la caracterización del efecto principal que deja su lectura. Para lo último, por ejemplo, según David Hartwell la ciencia-ficción produciría la emoción del asombro ("wonder"), y no necesitaría el lenguaje artístico para su producción. Luc Sante, por otro lado, menosprecia el género precisamente por su falta de calidad e inonovación discursiva, y a él estas obras sólo le producen aburrimiento (ambos en Daugherty: 241-243). Es obvio que los dos críticos parten de diferentes conceptos de lo que se exige de una obra literaria, materia que será pertinente retomar más adelante.

Si lo que acabamos de describir sucede en Estados Unidos, lugar que consolidó la ciencia ficción como género literario, el panorama es aún más confuso en Latinoamérica, donde se ha desarrollado poco el género. Sólo Argentina cuenta con un continuado interés manifestado en autores, revistas y editoriales que difunden y cultivan la ciencia ficción.³ De allí viene Pablo Capanna, que no sólo ha hecho la historia del género, sino ha intentado deslindar entre los subtipos existentes en *El mundo de la ciencia ficción. Sentido e historia* (1992). Pese a este esfuerzo, no obstante, el problema de la diferenciación entre la variedad de tipos sigue irresuelta, como ilustra la antología de Eduardo E. Gandolfo, otro argentino

revisa bajo ese título obras conocidas como ciencia-ficción. *Extrapolation*, 2 (Summer, 1980): 328-337. Útil sobre este asunto es "Toward a Definition of Fantasy Fiction" de Jane Mobley. *Extrapolation*, 1 (December, 1973): 117-128.

³ Para una breve historia del género en Argentina véase la introducción de Marcial Souto, editor de *La ciencia ficción en la Argentina. Antología crítica* (Buenos Aires: EUDEBA, 1985).

buen conocedor del género. En sus *Cuentos fantásticos y de ciencia ficción en América Latina*, no se apartan cuentos “fantásticos” como “Chac Mool” de Fuentes, o “Viaje a la semilla” de Carpentier, de otros que pueden clasificar como ciencia ficción.

La confusión que venimos señalando está directamente relacionada con la falta de consenso en la definición de la ciencia ficción. Everett F. Bleiber cree que ella engloba un conjunto de géneros y subgéneros por lo que no se puede hablar de una definición única (xi). Esto no obsta para que casi todos los textos pertinentes repitan la definición de Darko Suvin. Experto en esta materia, Suvin ha escrito:

Defino la ciencia-ficción como un género literario o constructo verbal cuyas condiciones suficientes y necesarias son la presencia e interacción entre el extrañamiento (“estrangement”) y cognición, y cuyo recurso principal es una armazón (“framework”) imaginativa que es una alternativa al medio empírico del autor (1988: 37, mi traducción).

El término “estrangement” que usa el crítico, es el que puso en boga el formalista ruso Shklovsky, que convertido en *Verfremdung* por Brecht, se ha traducido también por “desfamiliarización” (Suvin, 1979: 6-7). A esta definición, Suvin agrega que la ciencia-ficción está dominada narrativamente por la “novedad” o “innovación” ficticia, que él llama “novum”, fenómeno o relación que se desvía de la implícita norma de la realidad empírica del autor y del lector (1979: 64). Este novum se haría válido por la lógica cognocitiva, a la vez que proporcionaría una especie de oscilación evaluativa (“feedback”) entre las dos realidades (1988: 37).⁴ Suvin, que para el término ciencia con cognición, usa el último vocablo en el sentido de reflexión *de* y *sobre* la realidad, reflexión que no sería del tipo mimético, sino una de “creación crítica” (1979: 10, su subrayado).

En cuanto a la base científica del novum, Suvin agrega que su convalidación no se apoya necesariamente en la prueba empírica de sus hechos o hipótesis, sino en la lógica del *método* científico (“modo, aproximación, atmósfera, sensibilidad”) que se igualaría a la moderna filosofía de la ciencia (1979: 65). Este amarre a la ciencia contemporánea del autor tiene que ver también con la opinión insistente del crítico sobre la “historicidad” de la ciencia-ficción. A este propósito dice que lo nuevo (el novum) es “siempre una categoría histórica” puesto que está determinada por fuerzas históricas que la hacen surgir en las prácticas sociales (1979: 80).

Entre otras afirmaciones generales sobre el género que hace Suvin en *Positions*, nos interesa dejar constancia de las siguientes, por su relevancia a la obra de Manns: “La ciencia-ficción es un juego serio que, a través de aventuras, romances, divulgación científica o deseos no realizados (wishfulfillment), se escribe sólo en un horizonte utópico o anti-utópico”(42). “Su materia siempre tiene que ver con las relaciones de poder” (41).

⁴ La explicación sobre “novum” está contenida tanto en *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History Literary Genre* (1979) como en *Positions and Presuppositions in Science Fiction* (1988) de Darko Suvin. La definición que citamos, viene del último libro y dice en inglés: “I define SF as a literary genre or verbal construct whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main device is an imaginative framework alternative to the author’s empirical environment.” (subrayado del autor. Las traducciones de éste y otros autores me pertenecen).

La novela de Manns construye un mundo ficticio de horizonte anti-utópico, en que las relaciones de poder se dan en un entorno histórico reconocible, que juega un papel importante en el significado del libro. El novum científico de la obra sería la existencia del “aura”, y su poder de desdoblamiento e invisibilidad. Este fenómeno le fue inspirado al autor por los experimentos fotográficos del soviético Semyon Kirlian, quien por medio de un aparato de su invención, trató de capturar el aura luminosa que según él emite todo cuerpo.⁵ El discurso de la novela se verosimiliza además, con objetos y términos aceptados hoy por la ciencia y la tecnología: fisión del átomo, rayos de diversos tipos, autoelectrón, autoión, magnetoterapia, medida de Gauss, fórmulas químicas y códigos electrónicos.⁶

No es, desde nuestro punto de vista, la ciencia o pseudo ciencia el centro de interés de la obra, rasgo típico del género en su versión latinoamericana, según Pablo Capanna (Souto: 19). La ciencia aquí es más bien un pretexto para urdir una historia de aventura, amor y suspenso, que tiene como meollo un haz de problemas que atañen a Latinoamérica y al mundo del presente.

El héroe de la historia, llamado apropiadamente Kirlian, es joven nacido en probeta, que ha vivido sus 25 años en Moob Nwot, mundo habitado sólo por seres masculinos, y de drástica regimentación (que recuerda al *Brave New World* de Huxley o *1984* de Orwell). Ciudadano insignificante, sumiso y buen colaborador, según los informes oficiales (210), Kirlian tiene no obstante, una memoria genética de la lluvia que no conoce, pero ha aprendido a amar en sus lecturas, y una semilla de insurrección que lo hace ser un “gestador de malestares” (20). Su trunca humanidad la completa, al comenzar la novela, el irlandés Carrantou, amigo y maestro, que luego se convertirá en una especie de *alter ego* o doble del joven al transferirse su memoria a Kirlian. Carrantou de unos 58 años, es hombre del exterior a Moob, que a pesar de haber sufrido una lobotomía para borrar recuerdos del mundo y acciones pasadas, conserva gustos y nostalgias de ese mundo. Los dos amigos conspiran para atravesar el muro que separa Moob del exterior, mediante el desdoble de sus auras, y la facultad de éstas de atravesar el muro. La invisibilidad le permite a Kirlian conocer el poder supremo que gobierna a Moob, constituido por viejos jerarcas de raza blanca europea, ayudados por algunos militares negros, asiáticos y latinoamericanos. Kirlian descubre además el gran cerebro electrónico que abre a Moob, acción que él realiza, con la consecuente exposición general a la lluvia radioactiva.

Fuera de Kirlian y Carrantou, los otros dos personajes principales de la novela son el viejo Chandernagoor y su nieta Gaea, a quienes Kirlian conocerá desde sus primeras salidas “invisibles” de Moob. Sobrevivientes de la última guerra atómica, el viejo y la nieta son un poco estrambóticos si se los mide con la yarda de las narraciones “realistas”, pero verosímiles si se los considera como productos de existencias marcadas por la muerte y la vejez. Chandernagoor vive bebiendo mucho, y comprobando la aparición de “la lluvia sin sonido” que, originada por las bombas de neutrones, sabe viene extendiéndose por todos

⁵ Patricio Manns nos proporcionó gentilmente una copia del artículo “L’énigme de la photographie Kirlian” incluido en el capítulo quinto “Les pouvoirs inconnus de l’homme” de *Galaxies of Life* compilado por S. Krippner y D. Rubin, Edit.: Gordon and Breach, 1973: 113-121.

⁶ Por ejemplo en página 211 se habla de codificación en R. O. M., de operación exadecimal, y de la fórmula $Oa + E2 = FC$.

los rincones. Gaea que comparte la afición a la bebida del viejo, es la única persona joven entre el puñado de ancianos que sobrevivió a la guerra, y su ansia de vida se manifiesta en su ardorosa sexualidad. El romance entre Kirlian y Gaea se desarrolla bajo la amenaza de la radioactividad, y aunque la novela, en un final abierto, termina con el embarque de la pareja rumbo al Sur, los indicios escriturales parecen predecir la muerte total de la vida, cuestión a la que volveremos.

Compuesta de tres partes que totalizan veinte capítulos,⁷ *De repente los lugares desaparecen* está narrada mayormente en primera persona por Kirlian. El capítulo quinto, que desconcierta al principio por el abrupto cambio del *yo* a *él*, sin que se sepa quién narra, se justifica al final cuando Kirlian aclara que Chandernagoor redactó lo que él acaba de resumir (77). El discurso cambia también de primera a tercera persona en unas pocas páginas del capítulo tercero (148-151), y en los finales de la novela (180-240). El primer cambio es adecuado estructural y metadiscursivamente porque Kirlian, al recibir la memoria de Carrantou, deviene dos, lo que le permite conocer el pasado de su amigo, y algo de la historia reciente del mundo. El desdoble se muestra en la siguiente cita, una las muchas meditaciones autorreflexivas del texto:

No concibo cómo podría ser descrito; creo concebir cómo podría ser comprendido tal y como ocurrió esa noche marcada a fuego por el descubrimiento que comportó. Y para ello estoy absolutamente obligado a despersonalizarme. Así: (sigue la tercera, 148).

La voz que toma la narración desde el capítulo XVI (que en realidad corresponde al XV) hasta el final, conserva una focalización y una palabra muy cercana a la de los personajes principales. El distanciamiento que confiere la ausencia del *yo* parece apropiado también para narrar los dos núcleos centrales del término de la novela. El primero es la visita al puerto muerto llamado Utsavalipak, que da ocasión para una esperpéntica representación de esqueletos petrificados en sus últimos ademanes. El segundo es el resultado de la apertura de Moor Nwor, el angustioso desorden que viven sus habitantes, y el frenesí erótico de la pareja Kirlian/Gaea, que subraya el conocido lazo entre Eros y Thanatos, un motivo principal de la novela.

Los nombres extraños del lugar y los personajes, anuncian un espacio inventado, sin precisión geográfica. Aun aquéllos que sí tienen un referente real como Skagerrak, Stavanger o Kattegat, suenan tan exóticos o ficticios como el de la ciudadela.⁸ Ya veremos más adelante, sin embargo, la profusión de indicios que apuntan directamente a Latinoamérica. En cuanto a la cronología tampoco se precisa. Sabemos que la guerra sucedió hace 28 años y que Kirlian nació tres años después de cerrado Moob, pero otras señales sugieren las décadas de los setenta y ochenta de nuestro siglo, como veremos.

⁷ Esta primera edición que usamos trae varios errores tipográficos. Por ejemplo, se nombran 21 capítulos cuando son sólo veinte, pues se omitió el octavo. Los versos de una canción de John Lennon no tienen sentido por los errores (231).

⁸ Estos nombres aparecen en la bitácora dejada por Carrantou (167-168). Skagerrak es un estrecho entre Noruega y Dinamarca. Stavanger es una ciudad noruega, y Kattetgat es un estrecho entre Suecia y Dinamarca.

Una clara visión política y crítica de nuestros tiempos, construye un Moob Nwot hecho “sobre los cimientos del privilegio.” (209). Los jerarcas que ganaron la guerra por su “tremebunda tecnología” (208), se alzaron como representantes de sus pueblos y de ciertos principios, pero terminaron por gobernar “en ausencia de principios” (208). El sistema impuesto en Moob invita al aislamiento y a la “vocación individualista,” productora de una sociedad “insensible y aséptica” vigilada científicamente por ojos y oídos electrónicos. En esta ciudadela o Bunker (como la llama Chandernagoor) se regulan rigurosamente todas las actividades: el nacimiento (selección genética, bebés de probeta), el trabajo, el sueño, la alimentación, la lectura, etc. El estado provee aparatos y horas para la recreación, entre ellas la masturbación; y se palian los deseos agresivos con un Gimnasio especial, una Cámara de Gritar y otra de Romper (15, 17).

Kirlian llama al trabajo “pérdida de tiempo”, puesto que debido a descubrimientos genéticos, hay abundante carne y verduras para la alimentación, por lo que la tarea productiva es innecesaria. La abundancia material, sin embargo, requiere la invención de ocupaciones para prevenir el tedio (semilla de insurrección) y crear la ilusión de productividad:

La robotización de la ciudadela permitía un autoabastecimiento total, sin intervención significativa del trabajo humano, si éste no incidía sobre el control general de la vida comunitaria por algunos hombres inidentificables. Por lo mismo, ... los dignatarios de Moob Nwot habían puesto a punto aquella fórmula que consistía en una simulación del empleo del tiempo destinado a cauterizar las tensiones, a evitar los roces, la violencia; a agotar al habitante con la ilusión de su productividad; con la noción de que de alguna manera secreta y no demostrable, pagaban su alimento y su refugio mediando la fuerza de trabajo de cada cual (93).

En la misma forma que esta cita apunta a fenómenos presentes en nuestro mundo de hoy, otras referencias tienen por blanco algunas de las prácticas comunes a las dictaduras. Así, como otra manera de prevenir disturbios o rebeliones, los periódicos de Moob han eliminado la poesía, el teatro, el cine y la Historia de sus páginas (18). La borrazón de esta última, sobre todo, es crucial para mantener el orden entre seres que se desea vivan sin pasado o futuro.

Marcados por la Historia viven, sin embargo, Carrantou y Chandernagoor. El primero recuerda su pasado irlandés de amistad, bebida, viajes y lecturas, aunque un vago sentido de culpabilidad le avisa del carácter maligno de la acción tachada por la tecnología de la Ciudadela (fue militar al servicio de Inglaterra que arrojó las bombas atómicas a Rusia). El viejo Chandernagoor por su parte, testigo del apocalipsis radioactivo, es consciente de vivir “el crepúsculo de la humanidad” (109). Esta experiencia ha dejado al personaje obsesionado por el problema de la impunidad de los culpables, y la necesidad de castigarlos. Según él, “todo hombre debe asumir responsabilidad” por su acciones (125), cuestión candente, debatida en nuestros países, y quizás el motivo central de la obra.

Es fácil comprobar que, pese a las nominaciones extrañas y la ubicuidad geográfica, la novela posee una multitud de indicios que apuntan a fenómenos latinoamericanos. De Chile, ya se habrá notado el nombre Bunker para Moor Nwot, reminisciente del que construyó Pinochet, así como la censura a las artes y a la Historia fomentada por su régimen.

De Chile proviene también el uso de toponímicos como Papudo, Isla Negra, y sobre todo Valparaíso que sirve de modelo para la descripción de Utsavalipak, el puerto muerto por las bombas. Por otro lado, se dice que Carrantou y Kirlian emplean el lunfardo bonaerense y el coa de Valparaíso, además de otras cinco lenguas, para confundir a las orejas electrónicas. Resulta sorprendente y cómico el uso de idiolectos populares en tan insólitos personajes, explicable porque Carrantou vivió en Valparaíso y tuvo esposa chilena.⁹

La asociación muy marcada de Irlanda/Chile tiene raíces históricas (O'Higgins) que el autor maneja disparando políticamente tanto al pasado como el presente. Así, por ejemplo, Carrantou acentúa el status "colonial" de Irlanda, y sostiene que los irlandeses y los araucanos fueron "los únicos pueblos de la tierra que sostuvieron guerras ininterrumpidas de cuatrocientos años por su libertad" (46).

El patriotismo irlandés de Carrantou se funda en el espíritu libertario de su pueblo tanto como en su orgullo por la excelencia de sus escritores. Para el personaje, los irlandeses y los latinoamericanos han producido la mejor literatura del mundo. Una extensa lista de autores irlandeses (35), va seguida de la explicación de este fenómeno basada en la división entre pueblos geniales y talentosos:

los irlandeses y los latinoamericanos eran pueblos geniales y tormentosos: de escritura fácil, y a ratos profunda, y de puño y cuchillo fáciles y entradores; una sed concomitante con la propensión a la vida novelesca; un extravagante sentido del humor que reía con frecuencia a carcajadas de la muerte, del dolor, de la miseria ... (36)

Sin nombrarlos, pero en siluetas fácilmente reconocibles, la novela trae la presencia de Borges, García Márquez, Rulfo y Cortázar (230). Carrantou expresa vallejianamente su gana "ubérrima" de besar el amor (37), y la frecuente presencia de Neruda mueve a Kirlian a usar el verbo "nerudear": "Sucede que me canso de ser hombre —nerudeo" (169).

El pasado existencial del autor, se asoma en alusiones muy directas. Así, la memoria genética de Kirlian le impulsa a inventar un sueño en que, preso en una celda, lee en una pared: "Ayer mataron a Salvador Allende mañana será probablemente a ti. No hay espectadores en la vida" (137). La aserción de que "todo hombre arrancado de su país se hiere de gravedad" (125), se inscribe sin duda en el largo exilio padecido por el autor.

El duro período vivido por Latinoamérica en los años recientes, lo encapsula el viejo Chandernagor diciendo que "los últimos cincuenta años de la tierra fueron los años del chantaje y la prepotencia", pero él está convencido de que no se puede jugar siempre "ni con el hambre ni con el miedo" (126). La prepotencia está representada especialmente por los militares que rodean la jefatura central de Moob, presidida por anglo-europeos blancos.¹⁰

⁹ Todos usan con frecuencia "cabronear." Los chilenos reconocerán "cuesco" por cabeza; "cañonearse" por beber; "joder la cachimba"; "conversarse una botella," y la marca de vino "Casillero del diablo."

¹⁰ El inglés es la lengua más hablada entre los jerarcas (203), cuyo círculo directivo tiene a sajones (199), germanos y judíos (209). El lado "indeseable" de la mesa directiva "estaba ocupado por personajes de piel negra, de piel amarilla y de piel morena. Casi todos los tipos de color negro y de color moreno vestían uniformes militares y cargaban sus pechos de decoraciones" (209).

A la especificidad indicial latinoamericana se agregan referencias que tocan la problemática más general del mundo de hoy: El uso tecnológico para vigilar a los individuos (13), la proliferación de los medios de comunicación que más bien incomunican (27); el empleo de la guerra que no resuelve conflictos y nunca trae paz verdadera (209); la formación de un ciudadano sumiso, sin curiosidad intelectual (210). De otro tono, pero de mucha actualidad, es la preocupación ecológica que se imprime en Kirlian al conocer el mundo, preocupación que le permite al autor desplegar un discurso poético, exaltante de la naturaleza. Lo que sigue es lo que sienten Carrantou y Kirlian en su primera salida del bunker:

El contacto soberbio, fresco y áspero, me sobresaltó y llenó mi corazón de convulsiones. Estaba casi seguro de que en un pasado reciente o remoto, yo había tocado la tierra, había caminado por ella con los pies descalzos. Que mi mano, mi pie, mi boca, conocían de memoria la tierra y la hierba; que mi cuerpo era un asunto terrestre, y que toda mi sangre estaba en verdad cuajada de espigas maduras y amorosas, de harina substancial ... Piedras, tierra, hierbas, flores —enumeraba Carrantou, depositando en mi mano tendida las piedras, la mazorca de tierra, el puñado de hierba, el ramillete de flores que iba recogiendo (65).

Otros pasajes de alto tenor poético tienen afinidades con la escritura de Borges, uno de los varios cauces intertextuales que cruzan el discurso de esta novela, como hemos visto. Junto a los nombres de escritores latinoamericanos ya mencionados, aparecen explícitamente los de Kafka, Joyce, Sartre y Lowry, entre otros.¹¹

Los fenómenos de la intertextualidad y metadiscursividad, referida antes, se dan también en relación a algunos rasgos de habla que inciden en la ‘peculiaridad’ de los personajes. Si el lenguaje de Carrantou es explicable por su personalidad y vivencias, y el de Gaea porque fue criada por Chandernagoor, el habla de este último resulta inusitada incluso para el mismo Kirlian. El viejo, cuyo origen nunca conocemos, se caracteriza como bebedor empedernido, de facha un tanto grotesca, y con el hábito de hacer frases exclamativas alusivas al pene. Oigamos sobre esto la voz de Kirlian:

La mayor parte de sus invectivas giraba en torno al miembro viril de cierto ahorcado ... Cuando un día le interrogué sobre el particular repuso con inexorable simplicidad: —Es un pequeño cuento que Joyce introduce en media página de “Ulises” por boca de Bloom; es también el tema del estrangulamiento como factor erótico ensalzado por Oshima; pero en definitiva, no es sino el redescubrimiento de la sexualidad oriental por Occidente: el orgasmo como expresión substancial del amor y de la muerte (107-108).

Este manierismo, un *leitmotif* de la obra, se explica luego por el temor del viejo de perder su potencia sexual. Chandernagoor finalmente se suicida por ahorcamiento, dejando un

¹¹ Entre implícitas llamadas intertextuales están “el país portátil” (28), los perros que “ven” el aura de Carrantou, (65-66), y las plantas que gimen (96) que evocan respectivamente la novela de González León, “Insolación” de Quiroga, y “Viola Acherontia” de Lugones. Sobre la afinidad con Borges, véase una reflexión sobre el tiempo (26), y otra en torno al sueño (140), en que el lenguaje tiene resonancias al del argentino.

cuerpo que luce una inmensa erección, comprobando así la verdad del cuento, al parecer de remoto origen (174-45; 224). La cita previa muestra que la intertextualidad se extiende también al cine, como se ve en la referencia al director japonés Oshima. Este indicio al tiempo que vivimos, se da además con alusiones a un film de Redford (cuya máscara usa Kirlian), a Bogart, Brando y Clift (120-121). La contemporaneidad histórica aparece incluso en una cita a versos de una canción de John Lennon (231), y una implícita alusión al SIDA (226).

En sus disquisiciones acerca del género, Darko Suvin insiste mucho en la importancia del final de la obra como una especie de resumen de la ideología que la empuja (1988: 80-85). Ya hemos dicho que aquí el final es abierto, aunque nos inclinamos a verlo más bien como pesimista. La última palabra de Kirlian es “escepticismo”, respuesta a Gaea sobre lo que ve en el horizonte (240). Pero no es sólo esto. Desde nuestro punto de vista, el final transparenta cierto juicio negativo sobre el ser humano, cuando Kirlian al hacerse “hombre aprende a matar” (230). Si por un lado algunas muertes son necesarias, como la de Carrantou para que no sufra, o a de los animales para alimento, la implacable indiferencia de Kirlian (y de Gaea) para matar a los moobitas que quieren robarles sus provisiones, obliga a repasar las justificaciones. Es verdad que se mata mayormente para sobrevivir, y como castigo de los que colaboraron con el régimen. Este último criterio, no obstante, parece sugerir que no hay en Moob otros “inocentes” fuera de Kirlian (porque nació en Moob, y no participó en la destrucción del mundo). ¿Pero por qué es el único de los tantos que nacieron en Moob? ¿Está diciéndonos la novela que su héroe se ganó la posible salvación porque se atrevió a rebelarse? No hay respuestas explícitas a estas preguntas, pero la importancia de que el texto las proponga indirectamente, señala su buceo en significativas cuestiones ideológicas. Lo que parece más seguro sobre el final de la novela, es que reitera su principio de no permitir la impunidad de los culpables, principio sostenido tal vez por la experiencia de Manns, conocedor de la dictadura Pinochet.

¿Pertenece *De repente los lugares desaparecen* al grupo de obras clasificadas como ciencia-ficción? De acuerdo a Aldiss, este género se ocuparía de aguzar nuestra comprensión de la realidad (227), hecho que sin duda cumple la novela de Manns. Respecto a los requisitos enunciados por Suvin, *De repente* sí ofrece un mundo inventado que se distingue del nuestro, sin que se pierdan sus lazos con él. La obra además contiene el especificado “novum” basado en premisas científicas, sean éstas dudosas o no (como Suvin califica las de *El hombre invisible* de Wells, 1979: 214). El carácter cerrado, aislado de Moob Nwot, su régimen totalitario y tecnificado, ha sido empleado con frecuencia en la ciencia-ficción conocida. Por otro lado, a diferencia de los mundos creados en la mayoría de los ejemplares de la especie, poblados por extraterrestres o monstruos de diversa laya, Moob está enraizado en nuestra tierra, y sus personajes conservan las emociones y sentimientos humanos. Es decir, la novela compartiría modalidades del género, pero también se alejaría del patrón más popular en su práctica, distancia que interesa explorar mejor.

Hablando en general sobre la última hornada de obras de ciencia-ficción, sobre todo norteamericanas, Aldiss se aflige porque ellas tienen una fijación por construir imperios galácticos, con propensión a los finales optimistas, que resulta en una carencia de dimensión histórica (230-231). Darko Suvin piensa a su vez, que muchos cultivadores del género son

“analfabetos políticamente” (1988: 260). Otros críticos se preocupan por el énfasis dado a la acción, en desmedro del cuidado de la forma de la expresión (Law, Aldiss).

Es claro que la dimensión histórica en resonancia sobre todo de la política latinoamericana y chilena, está muy presente en la obra de Manns. En ella se reflexiona seriamente sobre los abusos del poder y las nefastas consecuencias de un desarrollo tecnológico, controlado por una minoría privilegiada. El concepto de la libertad está no sólo hilado en la historia, sino además es motivo de específicas meditaciones (31). En cuanto a la calidad artística del discurso, esta novela instiga a su lectura mediante clásicos recursos como el suspenso, en una acción muy movida, y es cuidadosa de la estructura y de la palabra “literaria”.¹² Desde este punto de vista, sus reflexiones sobre la poesía, y el entusiasmo de los personajes por la literatura, es en sí una vertiente no muy frecuentada por los cultivadores del género. La seriedad que echa de menos Aldiss en gran parte de los textos de ciencia ficción (226), se encuentra aquí incluso en los pasajes que atañen a la pasión amorosa, presentada en una mezcla de franqueza y lirismo, acompañada de especulaciones sobre la vida (amor) y la muerte (173-175). En cuanto a esto último, hay que hacer notar, sin embargo, que la seriedad se equilibra bien con el sentido lúdico y humorístico de muchas páginas. Específicamente dentro de la literatura chilena, *De repente* despliega una riqueza imaginativa inusual en las letras nacionales, marcadas por un empecinado apego al relato realista.

Lo anterior nos lleva a concluir que si se considera *De repente los lugares desaparecen* como una forma de ciencia-ficción de la modalidad distópica, su génesis latinoamericana le imprimiría aquel rasgo que marca toda nuestra literatura: la preocupación directa por hechos y problemas históricos, que difícilmente responde a la que empuja la obra de mera entretención. La dictadura, el abuso del poder, la impunidad de los criminales, la destrucción de la naturaleza, sin duda están directamente ligados a nuestro presente histórico. El peligro de la guerra atómica, por otro lado, recuerda que en el mundo de hoy ya no hay paraísos remotos a salvo de los avances técnicos.

Si con todos los vaivenes —caídas y subidas— en crédito que sufren las nociones de género literario, y por razones no vistas aquí, fuera inadecuada la clasificación de ciencia-ficción para la obra, habría que convenir de todos modos en que con ella, Manns abre nuevos y promisorios caminos escriturales para la novela latinoamericana.

OBRAS CITADAS

- Aldiss, Brian W. “What Should a SF Novel Be About?” *The Shape of the Fantastic*, editado por Olena H. Saciuk. Westport CT: Greenwood Press, 1986. 221-234.
Bleiber Everett F. *Science Fiction: The Early Years*. Kent OH: The Kent State University Press, 1990.

¹² José Miguel Varas dice a propósito de *Actas de Bio-Bío* que tiene “un lenguaje musical y rítmico” pero que ese lenguaje es “un poco más literario de lo preciso” *Araucaria* 35 (1986): 185. *De repente* sin duda muestra el amor de su autor por la lengua poética, que lo lleva a elegir vocablos eufónicos y a usar una profusa adjetivación, quizás mejor justificada en la mayoría de los casos que en *Actas*.

- Capanna, Pablo. *El mundo de la ciencia ficción: Sentido e historia*. Buenos Aires: Editorial Letra Buena, 1992.
- Daugherty, Leo. "The Response of Wonder: Science Fiction and Literary Theory", *The Shape of the Fantastic* 235-248.
- Gandolfo, Elvio E. *Cuentos fantásticos y de ciencia ficción en América Latina: Adolfo Bioy Casares, Alejo Carpentier y otros*. Estudio preliminar, selección y notas de Elvio E. Gandolfo. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.
- Law, Richard. "Science Fiction: The Urgency of Style", *Extrapolation* 4 (Winter, 1985) 325-333.
- Manns, Patricio. *De repente los lugares desaparecen*. Santiago, Chile: Ediciones LAR Literatura Americana Reunida, 1992.
- _____. *Actas de Muerteputa*. Santiago, Chile: Ediciones Emisión, 1985.
- _____. *Actas del Alto Bío-Bío* (2ª edición). Madrid: Ediciones Michay, 1988.
- Prince, Gerlad. "How New is New?", *Coordinates: Placing Science Fiction and Fantasy* editado por George E. Slusser, Eric S. Rabkin y Robert Scholes. Carbonville: Southern Illinois University Press, 1983.
- Souto, Marcial. *La ciencia ficción en la Argentina. Antología crítica*. Buenos Aires: EUDEBA, 1985.
- Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven CT: Yale University Press, 1979.
- _____. *Positions and Presuppositions in Science Fiction*. Kent OH: The Kent State University Press, 1988. 23-30.

